

«Трансцендентальное искусство Тибета» профессора Локеша Чандры

Настоящая статья посвящена одной из глубоких, имеющих большое значение в мировой буддологической мысли книге – работе индолога, филолога, философа, профессора Локеша Чандры. К сожалению, это имя еще недостаточно хорошо известно в нашей стране и поэтому вначале остановимся на некоторых страницах его жизни и научной деятельности. Л. Чандра родился в 1927 г. в семье выдающегося профессора Рагху Виры, повлиявшего на выбор жизненного пути своего сына. Р. Вира, филолог и философ, известен в научных и общественных кругах как человек, который сделал очень многое для понимания восточной культуры европейцами, а также внёс огромный вклад в развитие индийской лингвистики. Под его руководством Л. Чандра изучил санскрит и родственные ему языки пали и пракриты, позже освоил древнегреческий, латинский, японский, староперсидский и другие языки. Еще в начале своего научного пути в 1943 г. он помог своему отцу перевести «Китайский словарь индийских географических названий», который был составлен в 517 г. Материалом послужила китайская литература и записи путешественников¹. Локеш Чандра получил хорошее образование. Он окончил университет Утрехта в Нидерландах. Наряду с активным изучением ведической, джайнийской, буддийской религии, культуры и искусства в течение всей жизни занимал ряд важных общественно-политических постов².

Как говорит сам Локеш Чандра во введении к «Словарю буддийской иконографии»³, его интерес к буддийскому искусству начался в 1953 г., когда они с отцом рассматривали коллекцию буддийской пластики в Центральном музее Лахора. Затем последовали годы упорного изучения канонов и стилей. Сначала внимание Локеша Чандры было направлено на ведический текст Джайминия Брахманы, первое полное критическое издание которого вышло в 1954 г. Затем четыре года были посвящены подготовке «Тибето-санскритского словаря». Под его редакцией вышел ряд текстов по тибетской литературе, а совместно со своим отцом он завершил «Новый тибето-монгольский пантеон». Также совместно с Фредриком Бунсом вышла книга «Тибетская иконография Будд, Бодхисаттв и других божеств». В книге «Тысячерукий Авалокитешвара» автор рассказал о трансформации триады Шакьямуни, Брахмы и Индры в триаду Амитабха, Авалокитешвара и Махастрамапрапта на северо-западе Индии. Пятнадцатитомный «Словарь буддийской иконографии» наглядно демонстрирует итоги многолетних трудов автора, в нем можно найти информацию, расположенную в удобной форме, практически о любом божестве буддийского пантеона, а так же сведения об атрибутах, понятиях, мандалах, мудрах и т.д.

¹ Шишин М.Ю. Локеш Чандра и его труд «Словарь буддийской иконографии». Мир науки, культуры, образования. 2011. №4 (29). С. 369.

² Lokesh Chandra. [Электронный ресурс]. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Lokesh_Chandra (дата обращения -- 22.03.2013).

³ Lokesh Chandra. Dictionary of buddhist iconography. Volume 1. New Delhi, 2004. P. 7.

Книга «Трансцендентальное искусство Тибета» была написана в 1973 г. Основная задача книги, поставленная автором – описать тханки, собранные отцом Локеша Чандры, Рагху Вирой, в Тибете, Монголии и Китае. Как пишет Л. Чандра, рукопись будущей книги была уже передана в издательство, но дальше последовала ее досадная утрата. Автором из-за загруженности общественной работой в Парламенте Индии, восстановление рукописи было отложено. В окончательной редакции книга вышла в свет лишь в 1996 г.⁴

Первая часть книги, «Теогония», посвящена процессу формирования буддийского пантеона, здесь автор описывает в общих чертах генезис буддийских божеств и основные механизмы закрепления их в пространстве культуры. Вторая часть, «Теофания», рассматривает связанные с буддийским пантеоном мифологию и иконографию основных божеств. Например, это Будды трех времен, восемь бодхисаттв, архаты, йидамы, Тары и т. д. Третья часть – это собственно тханки и их описания, интерпретация образов, объяснение философского значения и т. д.

Высокое значение книги определяется не только введением в научный оборот редких тханок, но анализом большого числа трудов на разных языках, многие из которых подвергаются осмыслению впервые. Это позволило ему наиболее достоверно реконструировать основные этапы формирования буддийского пантеона и показать его воплощение в различных формах искусства, таких как живопись, архитектура, скульптура и т. д. Кроме того, автор подвергает критическому анализу труды европейских и восточных исследователей буддизма, таких как Джеймс Хастингс, Элис Гетти, Джузеппе Туччи, Артур Вэйли, Ясунори Эджима и др.⁵

Автор выделяет в своей монографии ряд важных процессов в генезисе буддийского вероучения. Так, первый, названный им этернализация, по времени совпадает с правлением царем Ашокой в Индии в III веке до н. э.

В это время для утверждения буддизма необходимо было показать его вечный характер. Во многих джатаках утверждается мысль, что Будда Шакьямуни прожил сотни жизней, обретая трансцендентальные знания и добродетели, позволившие ему вырваться из бесконечного цикла перерождений⁶. Широкое воплощение джатак в различных формах искусства стало, по сути, первыми иконографическими источниками.

Следующим, по мысли профессора Л. Чандры, стал процесс интериоризации, проходивший также под контролем императора Ашоки. Проявляя терпимость к коренным культам, он, тем не менее, предпринимал действия, ведущие к вытеснению действующих религиозных систем буддизмом. Так, он приказал установить 84 тыс. ступ в местах, где поклонялись якшам⁷, создав тем самым благоприятную среду для синтеза народной веры в духов-покровителей и Дхармы. Таким образом, якши и в буддизме стали выполнять охранительную функцию. Внедрение в буддийский пантеон местных божеств приветствовалось, это позволяло связать новое явление с уже знакомой моделью и тем самым упрочить связь Дхармы с

⁴ Lokesh Chandra. Transcendental art of Tibet. New Delhi, 1966. P. 22.

⁵ Ibid. P. 138.

⁶ Ibid. P. 11.

⁷ Ibid. P. 12.

человеком. Кроме того, как отмечает профессор Чандра, такой подход позволял избегать не только явной оппозиции новой вере, но и скрытого равнодушия⁸.

Рассматривая подробнее процесс интериоризации, автор показывает также пути трансформации божеств зороастризма, индуизма, а также греческих языческих богов в буддийский пантеон.

В ходе глубокого этимологического анализа он показывает ряд важных моментов в происхождении буддийских божеств. Например, «Майтрейя – это патроним Майтры, а форма Майтрака вообще была найдена на римских монетах. От Митры к Майтре, а затем до Майтрейи – нормальная грамматическая формация. Майтрейя отражает иранского Митру, которого обожали в северо-западных регионах Индии и смежных парфянских областях»⁹. Кроме того, автор указывает, что изначально в буддизме не было идеи о приходе спасителя в будущем, это было заимствовано у иранцев. В качестве доказательства он приводит перевод Саддхармапундарики-сутры на китайский язык, в котором Кумараджида переводит слово «Аджита» как «Майтрейя» и дает транскрипцию имени. Еще одно доказательство связи иранского Митры и индийского Майтрейи автор находит при исследовании рая Майтрейи – Тушита. «Рай Майтрейи, Тушита может быть намеренной маскировкой Тушары. Город Балх в Тукхаре был построен древним королем Персии Гуштаспом. Майтрейя — Будда Будущего, который спустится на землю со своих небес Тушита, чтобы установить Дхарму. Сидящее положение Майтрейи было объяснено автору в 1967 г. поздним Пандитой Хамбо Ламой Бурятии Почтенным Джамбадорджем следующим образом: Майтрейя уже опустил свои ноги и собирается спуститься на землю, чтобы принести золотой век. Он сидит на троне, поддерживаемом львами, со спущенными ногами по-европейски. В соответствии с северо-западным происхождением, его сидящее положение происходит от царского достоинства, известного как «*бхадрасана*». Бхадрасана может быть отнесена к способу сидения, распространенного в Бхадре или Бактрии. Рондже/Дагъяб иллюстрирует бхадрасану, чье второе название – Майтрейя-парьянк-асана. В Тибете есть еще одно имя для этого положения – «Хор-хдуг», что значит «положение Хора», или центрально азиатского народа. Это тибетское название демонстрирует, что Бзан-по/Бхадра в настоящем контексте означает Бактрия»¹⁰. Таким образом, прослеживает авторская концепция генезиса одного из важнейших божеств буддийского пантеона. Л. Чандра обосновывает, что в процессе интериоризации произошла ассимиляция и других местных божеств. Например, культ Амитабхи, который на ранних стадиях был неотличим от Амитаюса, вошел в буддийский пантеон под влиянием иранской культуры.

Культе Амитабхи был связан с развитием идей о просветлении в буддизме. Амитабха – как квинэссенция просветленного Шакьямуни, который несет свет просветления людям. Автор находит связь между Амитабхой и иранским Азура Маздой, которая проявляется в едином онтолого-субстанциональном значении, которое иранская и буддийская метафизика придавали свету.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

Амитабха и Шакьямуни оказываются одним и тем же высшим существом, которое проявляется в разных мирах – Шакьямуни несет свет знания человечеству, а Амитабха правит небесным раем Сукхавати, предназначенным для просветленных. Сопоставляя рай Сукхавати и описание древней столицы Экбатаны, автор приходит к выводу о связи северо-индийского культа Амитабхи с иранскими реалиями. Столица всемирного правителя, обнесенная семью стенами из драгоценных камней, совпадает с описанием «...Экбатаны с семью крепостными валами разных цветов: золотой, серебряный, оранжевый, синий, фиолетовый и белый... Астрономический город Амитабхи был скопирован с идеальной столицы, известного восточным иранским монахам Уттарапатхи» (район северной Индии)¹¹.

Еще одной точкой соприкосновения иранской и индийской культуры, по мнению профессора Л. Чандры, является Будда Медицины. Название сутры, посвященной Будде Медицины – «Бхайшаджйягуру», – имеет этимологическую связь с авестийским *бесаз* (исцеление), переведенное как *бхайшаджъя* (медицина, исцеление). В зороастризме многие божества обладают даром исцеления. Автор предполагает, что Бодхисаттвы Сурьягупта и Кандрапрабха – копии иранских Рашну и Спаоша, спутников Митры¹².

Так как Амитабха развивался в регионе, где широко было влияние иранской культуры, то его исцеляющий аспект был выделен в отдельную форму – Амитаюс. Позже произошло разделение, при котором Амитаюс был призван исцелять людей, а люди после смерти попадали в Сукхавати к Амитабхе. Кроме того, происходил процесс ассимиляции индуистских божеств, в результате которого, например, Варуна стал Амогапашой, Шива (Ишвара) – Авалокитешварой, Индра – Махастхамапраптой.

Л. Чандра фиксирует важное научное наблюдение, которое имеет большое значение для развития буддийской философии и иконографии – это формы религиозных диспутов. Их значимость наглядно отображается в обожествлении навыков, необходимых, чтобы одержать верх в споре. В качестве примера автор приводит Ваджрадхату-мандалу, в которой семь божеств соотносятся с семью частями дебатов. Вымпел на длинном шесте в руках у Ваджракету символизирует призывание противника к спору. Ваджрахаша («Алмазный смех») – смех победителя над проигравшим оппонентом. Ваджрабхаша («Алмазная речь») держит в руках язык татхагаты. Ваджрахету – «Алмазная причина» или «Великая Твердая Истина», он Хету – восемь доказательств. Ваджрадхарма и Ваджратикшна – последовательная позиция и предписания в диспуте. Ваджрасадху – это одобрение, хвала победителю за умение вести диспут, уверенность и изобретательность речи¹³.

Л. Чандра рассматривает и включение исторических персонажей в буддийский пантеон. Так, если в начале распространения буддийского вероучения изображались Будда Шакьямуни и его ученики Асанга и Васубандху, то к XVI в. канонически утвердились 16 архатов и 84 сиддха.

¹¹ Ibid. P. 13.

¹² Ibid.

¹³ Ibid. P. 16.

Исследователь внимательно анализирует эрототропные и фототропные тантры, показывая их роль в формировании буддийской метафизики и иконографии. Две группы тантр соотносятся с двумя Буддами и их райскими местами обитания: Амиабха в Сукхавати на западе и Акшобья в Абхирати на востоке. Фототропные тантры соотносятся со светом и связаны с идеей просветления. В центре фоторопной тантры находится световое явление, пять светящихся элементов – это основа космической эволюции, а фотизм – это основа религиозно-мистического опыта, базирующаяся на идее Божественного преображающего Света. Л. Чандра фиксирует три класса тантр, которые соотносятся с тремя татхагатами и явлениями света: Амиабха – Крия-тантры; Вайрочана в мудре Амиабхи – Чарья-тантры; Вайрочана в бодхьягри-мудре – Йога-тантры¹⁴.

В эрототропных тантрах центральное место занимает соединение мужского и женского начал в яб-юм. В отличие от фототропных тантр здесь важную роль играют дакини и йогини. Автор говорит, что интерес к женщине в эрототропных тантрах – это проявление сочувствия к обычным людям, которые обладают свободой действий в некоторых сутрах из Махаяны; кроме того, автор поддерживает мнение Е. Конце, что понятие мудрости – это результат фемининного идеала из начал Махаяны¹⁵. Также автор дает общее представление о *наймиттика* (временных) божествах, к которым обращаются за здоровьем и богатством, и раскрывает происхождение Дака и Херука в буддизме, трансформации Восьми Шравак в Восемь Бодхисаттв.

Теофании – явлению божеств человеку, его описанию в различных религиозных текстах, роли в становлении культа божества в буддийской культуре посвящена вторая часть книги. В главе, посвященной Зеленой Таре, автор рассказывает о важнейшей функции богини – помощи людям в любой момент времени, в любой точке пространства вне зависимости от вероисповедания. В соответствии с буддийским мировоззрением жизнь подобна пузырьку, выход за пределы которого в океан существования есть символическая квинтэссенция Тары, которая милосердно избавляет человека от «пузырькового» существования. Она словно переправляет верующего через границу бытийного и вечного. Это утверждение раскрывается и в ее имени, корень *tar* имеет значение «спасать, проводить через». Также профессор Л. Чандра цитирует Нагарджуну: «У богини одно лицо, потому что глобальное знание вещей – гнозис. Зеленый цвет подчеркивает силу в выражении действий любого вида. Фактически, зеленый – это цвет Амогахасиддхи. У нее две руки: правая символизирует относительную или стандартную истину, а левая – исключительную или абсолютную истину. Ее правая нога вытянута, потому что гнозис, символизируемый Тарой, подразумевает отречение от всех грехов. Ее левая нога подогнута к телу, потому что этот гнозис обозначает любой вид добродетели. Ее украшения отражают совершенство знания и моральных устоев. Ее правая рука в жесте дара для того, чтобы отметить, что совершенная щедрость (*дана-парамита*) должна идти рука об руку с гнозисом; ее левая рука в жесте за-

¹⁴ Ibid. P. 17.

¹⁵ Ibid.

щиты, потому что он защищает все живые существа от страха. Она держит цветок лотоса, чтобы показать – блаженны принимающие убежище в ней. Она представляется 16-летней девушкой (возраст вечной юности), потому что у нее есть сила реализовать благосостояние всего. Она сидит на белом как луна покрытии, потому что она единосущна с мистическим знанием»¹⁶.

Восемь форм богини защищают человека от восьми смертельных опасностей: огня, воды, воров, нападения бешеного слона, змей, льва, людоеда, символизирующих страхи, например, лев – гордыня, людоеды – сомнения. У всех восьми форм одна мудра. «Правой рукой они одаряют того, кто ищет ее благословения. Избавление от этих страхов и грехов необходимо, чтобы вырваться из сансары. Иконографические формы выражают духовные концепты в символах. На них необходимо медитировать, чтобы на опыте ощутить истину во внутренних психологических процессах»¹⁷.

В третьей части книги Л. Чандры находятся тханки и их описания. Остановимся на образе Зеленой Тары. Богиня представлена тханкой, на которой в центре в позе полулотоса сидит Зеленая Тара в сопровождении Маричи и Экаджати, в окружении восьми форм, каждая из которых почти тождественна центральной, возле каждой формы изображен тот страх, который она должна уничтожить. Зеленый цвет говорит о ее скорости, о ее божественной силе, полулотос – готовность в любой момент прийти на помощь. Согласно легенде, непальская принцесса, жена тибетского царя Сронбцангампо, была признана инкарнацией Зеленой Тары, за преданное служение богине.

Култ Тары стал популярен благодаря Дипанкаре Атише, жившем в XI в. Он написал для нее гимн, в котором воспел 21 форму богини. «Манджушри-мулакальпа» называет ее «состраданием Авалокитешвары». Великий тибетский учитель Таранатха перевел множество текстов, ее наставлений верующим. Он относит ее происхождение к древнейшим временам, когда она поклялась Амогзасиддхи избавлять всех живущих существ от страданий и боли. Она – сила сострадания, которое спасает (*tarayati*) сокрушенных¹⁸.

«Трансцендентальное искусство Тибета» является важным этапом в на пути профессора Локеша Чандры к созданию «Словаря буддийской иконографии», а также собранием важнейших знаний по метафизике, истории, иконографии буддизма и буддийского искусства. Представляется чрезвычайно важным перевести и издать эту книгу в нашей стране.

¹⁶ Ibid. P. 41.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid. P. 115.